

1907—1917：文人编剧在早期话剧成型过程中的作用

黄振林

作者赐稿

—

内容摘要：话剧从日本传到中国。“文明戏”在商业演出中，由于缺乏固定的剧本，基本上是使用“幕表制”。1907—1917年，文人编剧的崛起，为话剧文本制度的确立，奠定了重要基础。他们初步掌握了话剧的编剧方法，逐渐建立起台词和对话承载戏剧冲突的舞台运行机制，为话剧的进步和发展作出了重要贡献。

关键词：早期话剧文人编剧“文明戏”

100年前，话剧从日本这个驿站传到中国，这门欧洲舞台艺术在东方经历了十分复杂的模仿、改造、蜕变过程。上海教会学生演剧，“春柳”在日本及上海的演剧，上海舞台的各种职业剧社，津沪学生编剧等活动，是我国早期话剧艺术的重要尝试。但从话剧文体在我国发育成长的过程看，早期徐半梅、张冥飞、冯叔鸾（二马先生）、刘半农、包天笑、张伯苓、张彭春、陈大悲、周瘦鹃、汪优游（仲贤）、孙玉声等文人编剧，为话剧艺术的基本成型，起到了十分重要的作用。这个问题，一直未引起学术界的注意。

—

1907—1917年，是我国早期话剧尝试、探索、成型的重要时期，这个概念的提出是欧阳予倩。他在《谈文明戏》这篇早期话剧研究的重要文章中，把文明戏的创始到衰落时间定在1907—1924年。说1917—1924年是日趋衰败阶段，而发展兴盛时间主要是在1907—1917年这10年。（1）（P189）上海和

天津是话剧起源最重要的城市。最先在日本成立的春柳社的戏剧活动直接辐射和影响到上海。世纪之交的上海是座新兴的移民城市，自从 1908 年沪宁铁路、1909 年沪嘉杭铁路通车，迅速连接了上海与周边的重要城镇。交通、通讯、教育的迅猛发展，使上海成为当时最有商业机遇和文化魅力的口岸城市。在清末民初，可以看到洋人的各种舞台艺术、美术展览、音乐会等，马戏、杂技、魔术、早期电影等接踵而至，使上海具备了移植和栽培新兴话剧的前提条件。从春柳社在日本发轫到欧阳予倩、陆镜若回到上海成立新剧同志会；从王钟声组织春阳社到任天知组织第一个职业剧团进化团，从新民社、民鸣社、开明社、启民社先后成立，一直到郑正秋经营笑舞台，可以说当时最重要的新剧人物都云集上海。而天津的南开学校是话剧在北方的起点站。在学校校长、南开话剧创始人张伯苓和南开学校新剧团副团长张彭春亲自倡导下，开始了南开话剧的起航。1909 年，张伯苓就在南开倡导新剧，南开新剧第一次公演的剧目就是张先生自编、自导、自演的《用非所学》，而张彭春曾先后到美国哥伦比亚和耶鲁大学研究教育和戏剧。他也是曹禺走上戏剧殿堂的启蒙导师。

整个文明戏在上海的演出，几乎都属于商业演出。突出的问题是，除了春柳剧社以外，“进化团以及上海的许多剧团都是以幕表起家，也就是说他们一开始就没有完整的剧本，甚至没有剧本，只靠一张幕表演戏，演员上了台都是自由发挥”。（1）（P195）春柳剧场后来每天换戏，来不及有剧本，也用幕表。“幕表戏就是没有剧本，只靠一张幕表演戏之谓。编剧的人并不写出完整的剧本，只根据传说、笔记或者小说之类，把故事编排一下，把它分成若干场，每一场按照故事的排列分配一些角色。有时写明上下场的次序，

有时不写；有时注上按照情节非说不可的台词，有时连这个也没有。”（1）

（P220）尽管当时上海舞台出现了象《家庭恩怨记》、《迦茵小传》、《血蓑衣》、《恶家庭》、《梅花落》等受日本新剧影响并风靡一时的剧作，但多以敷衍情节为主，有故事的框架，但没有固定的台词，更谈不上精致的雕琢和细腻的润色。天津南开学校有剧本，但编写剧本的过程也很特殊：“首由师生想故事，故事思好，再行分幕，然后找适当角色。角色找好则排演，剧词随排随编。迨剧已排好，词已编完。编完之后，再请善于词章者加以润色。”（2）可见话剧草创时期剧本的荒芜和草率是普遍现象。究其原因，一是话剧剧本作为一种现代文体的出现，并不是以印刷符号和书面方式为媒介的，而主要的依赖舞台方式生长。舶来的话剧是一种崭新的舞台样式，还来不及积淀为稳定的文字；二是人们对稳定的剧本的科学认识是在发现舞台演出的诸多缺陷和不足后，逐渐培养起来的。“幕表剧”逐渐暴露的疏漏和浅薄，使话剧先驱逐渐认识到优良的剧本对舞台的规范和质量的提升作用；三是话剧剧本的写作迥别于传统戏曲，对依靠对话和动作来组织戏剧结构的方式，新剧界还非常陌生。所以，早期话剧传播实际上带有非常浓厚的传统演剧痕迹，演员中心制和情节故事性支撑着早期话剧十分稚嫩的舞台。

辛亥革命前后，以上海为中心，为迎合新剧革命的需要，陆续出现了不少刊登剧本、剧评的刊物。如1912年的《剧场新月》；1914年，由当时重要新剧团体民鸣社经营，夏清风主编，特聘南社领导人柳亚子为名誉编辑的《新剧杂志》；王笠民创办并编辑的《剧场月报》；冯叔鸾（二马先生）编辑的《俳優杂志》；1915年创刊的《戏剧丛报》；1917年郁慕侠主编的《新舞台》；1918年郑正秋、朱双云创办的《笑舞台报》等，加上当时著名的通俗

杂志《小说月报》、《小说大观》、《月月小说》等小说刊物陆续刊登话剧剧本，一些文人开始涉足新兴的话剧创作，使早期话剧发展出现了重要转折。徐卓呆（1880—1961），苏州人，别号半梅，曾是清光绪年间留洋日本的学生，回国后的最大爱好是戏剧，他是上海著名的兰心剧院和演出团体 A、D、C 剧团西洋话剧演出的中国观众之一，也是最早从舞台接受欧洲话剧熏染的文人之一。据他在《话剧创始期回忆录》里记载，兰心剧院每两三个月一次的 A、D、C 剧团演出，他本人必定去做三等看客，躲在三楼上欣赏。而在上海虹口文路专建的一个小型剧场，供日本新派剧来中国旅行演出，称为“东京席”，也是徐半梅常去的地方。他说，“一向去（东京席）看戏，主要的目的是偷剧本。”（3）他在《小说月报》、《小说时报》、《小说大观》等杂志上陆续创作发表了《故乡》、《母》、《姊妹》等有重大影响的剧作，不仅剧本结构十分完整而且编剧技巧也相当熟练。后来还有系列儿童剧和其他剧本发表。1913 年左右成立于上海的新民社也是演家庭戏起家的。领衔人物是郑正秋，但主要的编剧却是苏州文人包天笑，包当时就是《小说大观》的主编，著名的《空谷兰》、《梅花落》就是包天笑根据英国翻译小说改编的。而根据晚清宫廷变故编写的《燕支井》，主题集中，结构完整，语言雅驯，体现了较高的文学水平。1908 年考入苏州东吴大学文科，1911 年退学参加任天知领导的进化团，后又参与多家职业戏班演出的陈大悲，在 1914 年第 1 期《新剧杂志》上发表了《浪子回头》，是比较正规的剧本。特别是他发表在《小说月报》8 卷 2—3 号（1917 年 2 月 25—3 月 25 日）上的《美人剑》，凸显了陈大悲作为情节剧编剧圣手的杰出才华。围绕女学生郝蕴珽的传奇经历，设计了人物乔装，暗杀仇人，陌路救人，夺回遗产等动作

性很强的情节，最后以女主角的身份暴露为转折推进戏剧高潮和突转。整个剧本人物关系复杂，线索多头，情节迷离，冲突迭起。而刘半农当时已是北京大学的著名学者，他在1916年上半年，连续在《中华小说界》发表二幕悲剧《战后》和三幕家庭新剧《小伯爵》，前者用文言创作，戏剧线索单纯，但悬念突出，结构十分严谨。后者借欧洲家庭因门户偏见而产生的隔膜为题材，淡化了人物之间的正面冲突，而突出营造一种消除隔阂、温馨宽容的家庭氛围，在当时家庭恩仇情节剧充斥剧场的背景下，显得别具一格。而天津南开张伯苓先生编创三幕新剧《用非所学》，描述一个留学归来的学生先是趾高气扬、不可一世的浮华意气，后在别人点拨下又奴颜屈膝的丑态，讽刺晚清官场的丑恶，是一出典型的社会讽刺剧。这种选材在当时几乎是唯一的。而张彭春用英文写作于1915年的独幕寓意新剧《灰衣人》，设计“红衣人”、“白衣人”、“灰衣人”三个角色，分别代表战争、和平和犹豫，而通过男女情感之间的眷恋与排斥，表现了共盼和平的觉醒，是话剧史上第一出寓言剧。

除了上述在各种报刊杂志上发表话剧剧本的笔墨文人外，不少职业剧团内都有几个专门从事编纂剧情的文人。春柳剧场的演员兼编剧陆镜若，欧阳予倩说他是“当时对于话剧是唯一的通才”。（1）（P197）日本戏剧理论家河竹登志夫在《戏剧概论》中说，他是“既能编剧、导演、表演，又懂得戏剧理论的中国唯一的中国人。”（4）（P251）他的《家庭恩怨记》久演不衰，编剧套路几乎影响了当时文明戏的整个过程。但陆镜若身兼数职，又在春柳剧场鼎盛之时英年早逝，春柳真正的编剧就落在笔墨文人张冥飞和宋痴萍身上，加上编《俳優杂志》的冯叔鸾，即二马先生。特别是张冥飞，湖南长沙人，

与欧阳予倩是老乡，国学基础很好，下笔敏捷，是个典型的文人。由于长期混迹于文明戏剧场，耳濡目染新剧方式，据欧阳予倩说经常是苦思冥想编到深夜。现能统计到的张冥飞编（宋痴萍参与）的剧本就有 20 种左右。象《亡国大夫》、《风尘双侠》、《双泪碑》、《夺嫡奇冤》、《青泥莲花记》、《鸳鸯离合记》、《浪里鸳鸯》、《蛇女士》等。从这些剧目的编纂我们揣度，一是张冥飞和其他演员合编，初步可判断是有经验的演员提供故事梗概，张冥飞组织文字，才使春柳剧场有比较稳定的本子；二是张冥飞参考了大量的国外剧作或名著情节编剧，扩大了春柳剧场的剧目范围，提高了春柳在演出市场的竞争力。

二

针对早期话剧剧本荒芜粗糙乃至缺乏的突出问题，文人编剧不仅在文本上逐渐创造了独立完整的剧本体系，而且更重要的是，他们比较深厚的文化积累和文学修养，丰富了早期话剧的文化内涵，提高了戏剧的文化品位。这些文人视野较开阔，能用细腻独到的眼光归纳生活矛盾，提炼戏剧情节。加上当时外国戏剧作品逐渐倾销国内，使文人获得了更多的参照。这些文人都和新剧舞台有千丝万缕的联系，耳濡目染新剧发展种种过程，加上有比较好的文字功夫，掺合丰富的想象能力，通过剧本创造书面的舞台世界。反过来，又哺育和促进了舞台的进步。徐半梅发表在《小说月报》（第 1 年第 4—6 期，1910 年 11 月 26—1911 年 1 月 25 日）上的四幕九场悲剧《故乡》，是当时最完整的剧本之一。它设计光绪年间，汇顺轮水夫邓忆南因轮船突遭风浪而沉没，飘流到无人荒岛转辗就是 10 年。妻子丽珠抵御了淫邪恶人百般威逼利诱，甚至被恶徒行凶追杀。在克服了感情上种种煎熬和矛盾后，嫁给了丈

夫的好友孙侣甫。当邓忆南历经千辛万苦回到家，看到两人情意相报，不忍拆散，黯然离去。在留下一封遗书和随身携带的一束丽珠的秀发后，纵身跳入大海。演绎了一场情真情错的悲剧。剧本虽是拟日本新派剧的《猪之吉》之作，模式上也没跳出文明戏家庭戏的窠臼，同样使用了灾难，追杀、跳海、殉情等文明戏惯用手法，但对剧情却有更深入更瑰丽的想象。比如第三幕第一场《丽珠奇梦》：丽珠与孙侣甫牵手散步于花园，眼前花园中的铜像忽而变成邓忆南，抓住丽珠的头发坠入恐怖的地狱：地狱忽又变成天堂，观音菩萨让丽珠与侣甫牵起手来。这样的情节设计容易诱导舞台技巧和灯光的运用，这在早期话剧中是难得的。更为可贵的是，《故乡》在主题上有很大的进步，没有跌入善恶相报的老套，更没有对丽珠与侣甫作道德审判。它的情节设计模式后来直接影响和启发了夏衍的《上海屋檐下》。革命家匡复入狱后，妻子彩玉迫于生活的窘困，与林志城相濡以沫，终成感情。匡复出狱后，目睹现状，黯然退出感情的漩涡。而徐半梅发表于《小说大观》第6集（1916年6月）上的二幕家庭新剧《母》，设计中年医生平宝瑚在海边开诊所，但不能洁身自好，将妓女艳紫以病人的名义留在家中，并与之保持暧昧关系。艳紫的风骚引发女儿芳姑的效仿，儿子荔芬的暗恋。妻子静枝为人贤德，虽心焦如焚，但不忍伤害艳紫，甚至答应在感情上做最大的让步。看到父亲和艳紫的丑陋行为，儿子精神崩溃，投海自尽。平宝瑚也良心自谴，举枪自杀。尽管剧情也有日本新剧的模仿痕迹，但剧本的核心意念却来源于西方的“血缘犯罪”观念，即平宝瑚的淫乱行为直接殃及自己的儿女。这种源于西方的悲剧理念植入中国舞台，后来直接影响了曹禺的剧作《雷雨》，有见地的戏剧评论家早已肯定了这一点。(5)另外，剧本在情境设计上有相当的

成就。剧情的关键秘密并不是平宝珊与艳紫的奸情，而是以平宝珊由儿女们眼中慈祥上进的模范父亲，暴露为道貌岸然的伪君子为目的，实现情节的“突转”。剧情中处处安排了预感和暗示，特别是静枝为了不使儿女纯洁的情感受到伤害，被迫与艳紫谈判，并忍辱负重地答应其无耻条件，使情节过程富有弹性。剧情还有一些很重要的伏笔安排，比如儿子对艳紫的暗恋，写下秘密日记，也成为暴露剧情关系、推进剧情发展的重要道具。刘半农以近乎文言的笔法发表于《中华小说界》3卷1—2期（1916年1月1日—2月1日）的二幕悲剧的《战后》，核心情节是从军出征者李敬修战场捐躯，妻子素娘携儿女翘首期盼，但最终等到的却是亲人的遗物。这看来是一个非常富有汉民族审美感情特色的剧作，似乎是在边塞诗词启发下创造的戏剧空间，充满征夫怨妇的悲伤情愫。可贵的是刘半农以非常富有戏剧思维的方法，以“丈夫能否平安归来”为主导悬念，通过其遗物的辗转传递，牵动剧情的波澜起伏，并最终形成高潮和突转。这个遗物是出征前素娘为丈夫精心绣制的皮夹，先是被同伍钱锦标带回时遗落，后又被儿子拾到并认出；钱锦标先到李家交回其他物品，并谎称敬修在后，因未见皮夹，素娘以为丈夫紧藏在身，生命无恙。而当儿女们携皮夹兴高采烈回家报喜时，素娘顿时晕倒。这个在我国传统戏曲中就经常出现的锦囊绣袋，成为刘半农话剧中埋藏戏剧秘密和推动情节转换的重要道具。包天笑1915年发表在《小说大观》（第一集）上的《燕井支》，是话剧史上第一篇宫廷题材的历史剧，已经消除了文明戏的乔装、谋财、凶杀、陷害等血淋淋的刺激性情节安排，尽管以宫廷内外矛盾为背景，突出塑造光绪皇帝软弱无能和珍妃才德贞烈的性格，特别是第三幕光绪皇帝和珍妃私下相会的场面设计，在李莲英到来时，珍妃被藏在

小门中，光绪的惊恐失色和李莲英的狡黠狐疑相互碰撞，使戏剧场面十分生动细腻，这在粗疏的文明戏剧场是绝对看不到的。另外象珍妃投井这样重要情节，剧本并未作正面表现，而是通过皇后及其他嫔妃的紧张哭泣烘托其惨烈，可见包天笑等对情节的取舍是有自己主见的。从上述描述中可以看到早期文人编剧初步体现了话剧意识的自觉。

三

早期文明戏重要人物汪优游经历过上海学生演剧活动。他后来回忆说，“那时我已经编过好几个新剧本，而屡次演出之成绩，都觉得与我的理想相差太远。但是我只知道演得不好，却始终说不出一个理由，要怎样演法方能合我的意思，因为我们当时所看到的戏剧，无论是京、昆、粤以及一切杂剧都是一个模型里印出来的东西，我们编剧也难脱离这形骸。”（6）汪优游当时的迷惑反映了早期话剧人真实的心理状态。参与剧目创作的文人，原主要是报纸杂志的撰稿人和学校教师，文化素养较高，通过阅读新文化运动前夜的刊物，了解到国外，特别是欧洲、日本新派剧的剧目状况，扩大的视野，初步把握了话剧最基本的编纂方法，逐渐探索并形成中国话剧的艺术形态，奠定了早期话剧的文体雏型。

首先，逐步建立起戏剧情节承载戏剧冲突的基本功能。情节运动是戏剧运动的主要形式，情节是剧作家根据主题需要，在时空相互约束下的人物行为和对话设计。文明戏舞台非常注重情节内容的故事性、传奇性、刺激性，善于运用血缘关系，男女私情、栽赃陷害、债务纠葛、乔装改扮、敲诈勒索、移情别恋、生死离别，久别重逢等非生活常态的故事吸引观众，但情节设计很少承载戏剧冲突，人为设置灾难和矛盾的痕迹浓重，偶然性很大。特别是

早期家庭戏，几乎都是继母不良，恶嫂凶狠，少女失怙，命运多舛；或者是妻女贤德，丈夫不良，妓女害家，鸦片毁人等模式。文人编剧仍然以家庭戏为主，但对故事的设计更加注重其合理性，人物相互关系的依存度更高、更紧密，更注重事件对人及人的命运的影响。角色伦理价值观念上的善恶取向逐渐成为戏剧冲突的性格依据。象徐半梅的《母》，改变了文明戏常规的对淫荡妓女的谴责，而主要是安排丈夫平宝瑚的道德堕落与妻子静枝贞洁贤德之间形成的感情差距和矛盾，以及平宝瑚的良心自责和悔恨。早期文明戏舞台的幕表剧往往承接和借鉴清末才子佳人的小说模式，多半是纯情少女与风流公子真情相待，但遭生性悍妒的继母或恶嫂迫害，且恶嫂又与恶仆私通，共同编织陷阱，使良家子女蒙冤，但几经磨难终至沉冤昭雪。而文人编剧更加注重人物感情世界的挖掘，逐渐脱离善恶相报的旧套。刘半农的《小伯爵》就以老伯爵的自私偏狭与小伯爵的慷慨善良构成对立矛盾，曾经被老伯爵驱赶的长媳爱诺尔夫人为了避免影响祖孙情感，缄守秘密，忍辱负重，最后使伯爵良心发现。徐半梅的《姐妹》虽也有血缘错位，姐妹易嫁，遗产转移、无偿馈赠等情节安排，但突出非血缘姐妹之间道德水准的差异，冲突不是因财产、地位等引起，而是价值取向差异引发的性格悲剧，使戏剧冲突有了更坚实的基础和更本质的内涵。

其次，逐步建构起情节和道具承载戏剧秘密的运作机制。文明戏很少有戏剧悬念，也没有必要的戏剧保密，为了吸引观众，就如欧阳予倩所说，更多的是在舞台上制造一些插科打诨的噱头和低级趣味的笑话，甚至靠一些下流的台词和猥亵的动作取悦观众。文人编剧基本褪尽了低级趣味，并逐渐尝试戏剧技巧的使用。比如说人物关系的特殊安排，悬念的设置，道具的使用，

剧情的保密等。刘半农的《战后》虽是个书面剧，但戏剧悬念的设置却十分精巧。始终以素娘送给丈夫的皮夹作为牵引戏剧情节的重要道具，皮夹的“隐”与“显”关连到人物的“生”与“死”，使舞台控制在有意味的情节编排中，对生活的提炼更加巧妙和集中。包天笑、徐半梅根据雨果小说编译，由大成社 1916 年 4 月—1917 年 3 月在上海演出的《牺牲》，除了更注重设置人物之间的多重关系外，还设置了多种代表人物特殊身份的道具，比如角色之间过去为报恩、为报仇、或馈赠或接转的信物、遗物等，使平铺直叙的情节关系向波澜起伏发展，使剧情更有吸引力。徐半梅的《姐妹》一直隐藏着角色凤姑和鹃红并非同胞姐妹的秘密，同时设计了人物遗照、遗书来牵引巨额财产的各种流向。尽管在剧情运行中暴露剧情秘密的方法还显得生硬，但戏剧悬念牵引戏剧发展，使情节的内在关联度更加紧密。人物关系的单一和原始，是文明戏角色安排的基本特征。这种角色关系实际上是一种符号代码，相互之间的依存度和关联性不强，使剧情也很难形成错综复杂的冲突和层次。文人编剧逐渐意识到人物之间多重关系设置对情节安排的重要性。因此，多在兄弟姐妹的血缘背景上做文章，在男女私情的秘密安排上做文章，这种富有戏剧意味的背景安排，往往连带着血亲、遗产、信物、私奔、债务、报仇等非常规生活细节，给戏剧情节预留了更大的发展空间，这种西方戏剧常用的构剧方法，给了文人编剧很大的启迪。

再次，逐步建构起用对话组织情节的舞台动作体系。早期话剧先驱从表演方式上直观地体认话剧，摒弃了传统歌舞方式，完全依靠人物之间的台词表演。但并不明白对话在话剧内部构造的作用，台词仅仅是被动承载剧情的工具。特别是没有完整剧本的“幕表戏”，台词的随意性非常大，因为它本身

就不固定，只靠演员根据情节大纲的要求即兴发挥，随意编纂，浅薄是可想而知的。甚至有的演员任意在舞台上插科打诨，造成舞台对话的支离破碎。

最先的所谓“革命剧”为了配合辛亥革命反清复明的需要，又随意插入宣传进步思想的鼓动性演说，台词又成为“革命”的传声筒。文人编剧开始大多是为了在流行杂志上赚稿费，必须要写出完整的书面剧本。后来又有喜欢戏剧的文人加入到商业演剧行列，迫使他们创作出比较完整的话剧剧本，这样，使话剧的文本制度逐渐确立起来。尤为可贵的是，徐半梅、刘半农、包天笑、陈大悲等文人具有较深厚的文字功底，具备了较高的锤炼语言的能力。加上醉心戏剧，从新兴杂志上阅读到较多外国剧目或小说，逐渐熟悉并掌握话剧的编剧方式。在编纂情节时，逐渐减少动作场面，特别是刺激性动作场面，逐渐地让故事悬念埋藏在台词当中，使人物对话不仅承载戏剧情节，而且承载戏剧悬念，提高了台词对话在话剧艺术中的主导地位。徐半梅的《姐妹》就注意用性格鲜明的对话区分姐妹道德境界上的差异。特别是把她们非血缘身份的秘密多处用语言暗示出来，不少富有关联性的对话也预示情节的走向，比如遗产的走向，人物的生死等等。包天笑的《燕支井》也不渲染宫廷腐败残忍的场面以暴露黑暗，而是注重氛围的营造，南开张彭春先生的《灰衣人》是个寓言剧，但对话很有性格特点和哲理意味，在话剧早期极其难得。虽然，早期文人编剧还不能做到完全用对话承载戏剧秘密和暗示情节走向，还无法形成台词对话对剧情的辐射、伏笔和暗示作用，但逐渐增加对话场面，初步形成全剧比较统一完整的对话流程，为话剧文本的最后成熟提供了最早的雏型，这个功绩是不容置疑的。

[参考文献]

- (1)欧阳予倩：《谈文明戏》《,欧阳予倩全集》(第六卷)[M]上海文艺出版社
1990 年版
- (2)陆善忱：《南开新剧团略史》、《天津益世报》，1935 年 12 月 8、
9 日 转引自王卫民编《中国早期话剧选》（前言）[M] 中国戏剧出版社
1989 年版
- (3)徐半梅：《话剧创始期回忆录》[M]，中国戏剧出版社 1957 年版
- (4)河竹登志夫：《戏剧概论》[M]中国戏剧出版社 1987 年版
- (5)袁国兴：《〈母〉与〈雷雨〉的比较----早期中国话剧的影响和生命力探寻》《戏
剧文学》[J] 2005 年第 2 期
- (6)转引自濑户宏：《试论文明戏历史分期和它在中国戏剧史上的地位》《戏剧
艺术》[J] 2006 年第 1 期

1907-1917: Literator-Scenarists' Effect on the Formation of Early

Drama

Huang zhenlin

(Chinese Department, East China Institute of Technology, Fuzhou

344000, China;)

Abstract: Modern Drama had been passed into China from Japan. In the progress of commercial performance, because regular scripts were lack , “Civilized Drama” used “plot outline”. From 1907 to 1917, the literator-scenarists lay an impormant foundation for the establishment of script system of modern drama. They had mastered the play-write method of drama primaryly, and gradually set up stage-work system about actor’ s lines and dialogue containing drama’ s conflict, and maken an important contribution for the advancement and development of Modern Drama.

Key words: early drama; literator-scenarists; “Civilized Drama”

厦门大学图书馆